

Friedrich Wolfzettel

Garcilaso *mitológico*? **Poetik und Mythologie**

Die mit dem Namen Garcilaso verbundene Öffnung des *primer Renacimiento español* durch die bewusste Rezeption italienischer humanistischer Formen und Inhalte, die Auseinandersetzung mit Petrarca und dem zeitgenössischen Petrarkismus sind undenkbar ohne die Übernahme des mythologischen Diskurses, der die eigentliche ideologische Brücke zu der wiederentdeckten antiken Tradition bildet und damit immer schon eine poetologische Funktion hat. Auch wenn Antonio Gallego Morell wohl zu Recht bemerkt, dass “el Renacimiento español no es esencialmente mitológico” und die Entstehung des “gran poema mitológico” erst im Barockzeitalter gegeben sieht (Gallego Morell 1970: 20), kommt der Mythologie doch von Anfang an eine grundlegende Bedeutung zu. Dies umso mehr als die Rezeption der heidnischen Mythologie in Spanien bekanntlich nicht ohne Widerstände erfolgte (Green 1970: Kap. V). Der mythologische Diskurs markiert darüber hinaus nicht nur den Bruch mit der älteren Tradition des *Cancionero* (Alonso 1986; Gerli 1994); er erscheint auch an die Übernahme neuer Gattungsformen wie der Ekloge gebunden. Im Gegensatz zu der älteren allegorischen Tradition schafft erst die Mythologie jene visuelle und sinnliche Anschaulichkeit, in der Lapesa und andere (Lapesa ²1968: bes. 41-46; Nessi 1948: 515-526) die entscheidende Neuerung Garcilasos gesehen haben. Erst hier entsteht jene für den Dichter typische Synthese der griechisch-römischen *tradición clásica* (Lida de Malkiel 1959: 20-63; 1975; Schneider 1960: 295-312) mit den petrarkistischen Strömungen des frühen *Cinquecento*.

Gleichwohl ist das Mythologische zunächst ebenso wenig im Werk Garcilasos wie in der entsprechenden Forschung¹ selbstverständlich. Ein Blick auf die relative Chronologie der Gedichte und besonders des Sonettenzyklus und der Kanzonen zeigt, dass die my-

¹ Systematisch ist das Problem erstmals von Cammarata (1983) untersucht worden.

thologischen Elemente, deren Gebrauch auf die neapolitanische Epoche Garcilasos zwischen 1532 und 1534 zurückgeht,² ein wesentliches Kriterium der Grenzmarkierung zur so genannten *primera época* und zu deren allegorischen Stilelementen darstellen. Das Programm dieser neuen Phase der spanischen Poesie entspränge der Suche nach einer neuen bildhaften Sprache und – wie Guillou-Varga mit Blick auf Herrera zeigt – dem gemeinrinsimentalen Bemühen um den “enrichissement de la langue poétique” (Guillou-Varga 1986, I: 268-299); der seit der Kritik von Menéndez Pelayo an Boscán sprichwörtlichen “penuria de imágenes” (Menéndez Pelayo 1908: 262) in der älteren einheimischen Tradition wäre sich Garcilaso dergestalt durch die Begegnung mit Italien und dem Dichterkreis in Neapel bewusst geworden. In der entwicklungsgeschichtlichen Perspektive Lapesas erarbeitet sich Garcilaso so buchstäblich das neue Ausdrucksmittel der “cultismos semiológicos” (Blecua 1986: 151; Lapesa 1972: 33-45), das “en lo sucesivo será elemento artístico de primordial importancia” (Lapesa² 1968: 100); schon Hayward Keniston sprach von der “quiet geniality” (Keniston 1922: 215), die die mythologischen Verse Garcilasos auszeichneten und in denen sich sein Genie recht eigentlich manifestiere. Da nun Garcilaso andererseits Keniston zufolge “not a poet of many moods” ist und “the strings of his lyre are few” (Keniston 1922: 261), läge es also nahe, in der Assimilation des Mythologischen die entscheidende Neuerung des “Príncipe de la Poesía” (Gallego Morell 1970: 5) zu sehen, die – nach ersten Versuchen im Sonett – wiederum in den Eklogen ihren kongenialen Ort und Höhepunkt gefunden hätte. Mit Darío Fernández-Morera könnte man anmerken, dass erst die mythologische Sprache jene emotionale Dichte hervorbringt, deren Kehrseite die “narrowness of Garcilaso’s poetic vision” ist (Fernández-Morera 1982: 118). Vorbild und Anleitung bildeten offensichtlich *Gli amori* (1531) des bewunderten Bernardo Tasso und seines Dichterkreises (Tansillo, Caracciolo u.a.); in der Widmungsadresse Tassos findet sich erstmals eine Theorie der integralen *imitatio* der Alten unter Einschluss der Mythologie oder *fabula*. Heiple hat diese Bedeutung des letztlich auch gegen Petrarca gerichteten Textes kürzlich herausgestellt (Heiple 1994: 115-116). Die abrupte “Bekehrung” des

² García de la Concha (1986: 5) sieht in *Canción* IV die Wende zum Petrarkismus und erstmals eine “acumulación de las mitologizaciones”.

spanischen Dichters unter italienischem Einfluss ist übrigens noch erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass die einheimische Tradition in der Lyrik des Marqués de Santillana bereits ein konsequentes Beispiel für die Mythologisierung auch schon in den älteren Liedformen des Spätmittelalters bereithielt. Interpretiert man – mit Matzat – das mythologische Verfahren als Möglichkeit, “die eigene Erfahrung im Fremden gespiegelt zu sehen” (Matzat 1999: 28), so entsprach diese vorhandene Tradition offensichtlich nicht dem Bedürfnis nach Verfremdung.

Dies wäre zu bedenken, wenn man mit Anne J. Cruz das Bild eines hochgradig bewussten und artistischen Umgangs des spanischen Autors mit dem petrarkistischen Vorbild und der “mitología como retórica petrarquesca” (Cruz 1988: 78-90)³ postuliert. Ausgehend von der Unterscheidung zwischen expliziten und impliziten mythologischen Anspielungen konstruiert die Verfasserin hier eine Art poetologisch-mythologischen Netzwerks, in dessen Mittelpunkt der Orpheus-Mythos steht, der wiederum das schmale Gesamtwerk als orphisches Projekt kennzeichnet und nach Martelli auch eine zentrale poetologische Dimension der so genannten *età laurenziana* in Italien bildet (Martelli 1988: 7-40). “El deseo de Garcilaso de ‘juntar’ y ‘atar’ el significado de su poesía para recrear así a la dama”, schreibt die Verfasserin im Hinblick auf die Eklogen, “también se manifiesta en las constantes alusiones al mito de Orfeo” (Cruz 1988: 102). Fernández-Morera spricht hier von Selbstmythisierung (1982: 86). In geistes- und mentalitätsgeschichtlicher Perspektive hat endlich José Antonio Maravall die neue Rolle der antiken Mythen und der auffälligen Rolle Fortunas in Verbindung gebracht und daraus die These einer “secularización” bzw. einer “naturaleza laicizada” (ähnlich wie bei Machiavelli) abgeleitet (Maravall 1986: 24, 26).

Auf den ersten Blick scheint damit die literarhistorische Position Garcilasos überzeugend umschrieben. Inwieweit ein solches ganzheitliches Urteil der eher vielgestaltigen, wenn nicht widersprüchlichen Realität der Lyrik Garcilasos freilich gerecht wird, soll im Folgenden in einer – auch betont quantitativ-funktionellen – Analyse zumindest ansatzweise geklärt werden. Das heißt, dass es uns nicht so sehr um

³ Weniger ergiebig erscheint die stilistisch-semiotische Arbeit von Ghertman (1975).

Inhalte, wie bei Cammarata, oder um eine mögliche psychologisch-existentielle Dimension (das Orphische, die Verschmelzung der Elemente usw.) gehen soll, wie bei Guillou-Varga,⁴ als um den poetologischen Stellenwert des Mythologischen im Gesamtwerk. Ein grundsätzliches Problem stellt dabei von vornherein die Aufteilung des Werkes in unterschiedliche Gattungen dar, denen – so steht zu vermuten – möglicherweise unterschiedliche Affinitäten zum mythologischen Diskurs entsprechen könnten. Während der *Canzoniere* Petrarcas gerade in seiner Gattungsmischung in umfassender, zugleich biographisch-existentieller, ideologischer und poetologischer Hinsicht ein “Projekt” im obigen Sinne darstellt, kann dieser Begriff für das *in toto* wahrscheinlich fragmentarische und erst posthum gegliederte Werk Garcilasos wohl kaum geltend gemacht werden. Tatsächlich erscheint dieses in verschiedene Gattungen, Themen, Traditionen, auch Stile aufgespalten und reflektiert bei aller formalen Meisterschaft doch auch den experimentellen Charakter einer poetischen Suche. Anne J. Cruz macht “la fragmentación de la voz poética” Garcilasos geltend, die sie freilich als Indiz für die versuchte Ablösung vom Vorbild Petrarcas und als Plädoyer “por la imitación de *omnes bonos*” im Sinne einer umfassenden, die Antike und Italien verbindenden Nachahmungspoetik interpretiert (Cruz 1988: 76).⁵ So steht die Vielfalt der Anregungen aber, wie wir sehen werden, nicht im Dienste des als essentiell reklamierten mythologischen Diskurses; eher im Gegenteil wird die ungleichmäßige Verteilung einschlägiger Beispiele ebenso auffallen wie eine gewisse Stereotypie, der dadurch freilich umgekehrt wieder ein Schlüsselcharakter zukommt und die mit Einschränkungen die These einer “projection d’un destin par allusion mythologique” (Guillou-Varga 1986, I: 293) bestätigt. Wir wollen diesem im Kern

⁴ Für diesen Ansatz steht die Arbeit von Guillou-Varga (1986), die über die “étude formelle” hinaus nach den “exigences” des mythologischen *Imaginaire* fragt und von da – gestützt auf die Elementarsymbolik Gaston Bachelards – zu einem integralen Symbolschema der Überwindung des Todes (I/411) gelangt. Die Entdeckung der Mythologie dient dem Dichter danach zur Visualisierung seiner “imagination matérielle” (I/ 357-363).

⁵ Zu einer Kritik an dieser These vgl. Gargano (1988: 17). Maravall (1986) macht freilich darauf aufmerksam, dass dieses Prinzip eine geringere Rolle gespielt haben könnte, als meist angenommen.

funktionalen Problem hier in der Reihenfolge der heute üblichen Gliederung der *Poesías completas*⁶ nachgehen.

Wie schon angedeutet, wäre es sinnlos und ungerecht, in der Gruppe der 40 *Sonetos* nach Spuren eines potentiellen *canzoniere* zu suchen, auch wenn Garcilaso ein solches Ziel Prieto zufolge ursprünglich vor Augen gehabt haben soll (Prieto 1984: 97-115; 1986: 375-385). Die heutige Gliederung lässt nicht nur kein chronologisches Ordnungsprinzip erkennen, sondern erstaunt auch – mit Oreste Frattoni zu sprechen – durch die gattungsspezifische “disugualianze di forza lirica” (Frattoni 1948: 300-305, hier 300). Gleichwohl erscheint es nicht abwegig, unabhängig von der Chronologie und den damit verbundenen Stilphasen von einer gemeinsamen Schweise oder, wie Brigitte Mager, von einem experimentellen Verfahren zu sprechen (Mager 2003: 115-154).

Wenn aber Mythologie als dichterisches Prinzip und nicht als zufälliger rhetorischer *Ornatus* begriffen wird, so fällt die intermittente Funktion dieses Stilmittels auf; und wenn man darüber hinaus im Sinne der Garcilaso-Forschung nach typischen *aspects of visualization* (Selig 1972: 302-309) oder gar nach Naturbildern forscht, so stellt man nicht ohne Erstaunen fest, wie sehr das Verdikt eines Menéndez Pelayo über die “penuria de imágenes” (1908: 262) eines Boscán und seiner Anlehnung an die ältere spanisch-katalanische Tradition auch für den Freund Garcilaso zu gelten scheint. Mag auch Boscáns Vorliebe für psychische Abstrakta (Cruz 1988: 41-42) und seine eher moralische als bildhafte Darstellung (Cruz 1988: 58) nicht unmittelbar mit derjenigen Garcilasos vergleichbar sein, so ist bei letzterem doch der Vorrang gedanklicher Paradoxie auffällig, die die bildhaften Elemente der Außenwelt zumeist im Sinne der älteren Tradition allegorisiert: “ásperos caminos”, “duros vientos”, “alta cumbre”, “camino estrecho” – solche topographischen Bilder der *primera época*, deren geringe Originalität und Anschaulichkeit noch von Dámaso Alonso kritisiert wurden (Alonso 1957: 303), verweisen auf die “oscura región de nuestro olvido” (XXXVIII) und stehen im Dienst einer dilemmatischen Weltsicht der “contradicción” (XXVII) und des vergeblichen Versuchs “por salir do no hay salida” (VIII). Das Dilemma des

⁶ Zitate im Folgenden nach Garcilaso de la Vega (⁶1990). Zur chronologischen Bestimmung unerlässlich ist die Ausgabe Garcilaso de la Vega (1995).

Ich lässt offensichtlich zunächst wenig Raum für die Schilderung einer naturhaften, mythologisch überhöhten Welt. Wohl aber können dann auch die mythologischen Verweise – ganz im Gegensatz zu den Eklogen – im Dienste der dilemmatischen Weltsicht und einer agonistischen Suche des Ich nach Auswegen stehen.⁷ Angesichts einer verkehrten Welt und der verkehrten Naturgesetze, wie sie einmal petrarkistisch gewendet das Sonett XVIII und mit fast scholastisch anmutendem Scharfsinn das Sonett XXXI zeigten, scheint das mythologische Verfahren in den nach 1532 entstandenen Sonetten zu einem möglichen Notbehelf zu werden, um zentrale Probleme der Selbstentfremdung, des Scheiterns und der Selbstbehauptung zu veranschaulichen.

Zu diesem Befund passt, dass Garcilaso die ältere “Manier” keineswegs in der Folge einfach aufgibt und durch eine neue ersetzt, sondern dass von jetzt an ältere allegorische und neuere mythologisierende Verfahren gleichsam nebeneinander koexistieren. Letzteres scheint umso leichter, als die gewählten mythologischen Beispiele, Hero, Orpheus, Ikarus, Phaeton, Apoll und Daphne – und wir zählen die Hero- und Leander-Erzählung hier der Einfachheit halber hinzu –, alle die Unerreichbarkeit des Liebesobjekts thematisieren, z.T. den sündhaft transgressiven Charakter des Sehens, wie es die Anspielung auf die Tantalusqualen in der *Canción* IV (V. 21-40) deutlich macht. Innerhalb der 40 Sonette fällt der offensichtlich programmatische mythologische Block der Sonette XI bis XIII auf, der durch die Sonette XV und XVI ergänzt wird; erst die Sonette XXIV und XXIX nehmen das Verfahren in der Folge wieder auf; das heißt, nur 7 von 40 Beispielen können als einschlägig betrachtet werden, doch bedienen sie sich des in der spanischen Lyrik neuartigen Verfahrens zugleich in so auffälliger, insistenter, fast plakativer Weise, dass an ihrem programmatischen Charakter kein Zweifel bestehen kann. Auf den Gesamtzyklus bezogen erscheint der Mythos so aber als variierende bildhafte Bestätigung des eingangs umschriebenen Dilemmas, das z.B. in Sonett VI anklingt: “Por ásperos caminos he llegado/ a parte que de miedo no me muevo,/ y si a mudarme a dar un paso pruebo,/ allí por los cabellos soy tornado”. Ungeachtet der Anspielung auf

⁷ Ich habe diesen Aspekt an anderer Stelle ausführlich untersucht (Wolfzettel 2002).

die Geschichte von Venus und Mars, d.h. eine der beliebten ikonographischen Vorgaben der Venus-Thematik in der Renaissance, gibt das Sonett gleichsam den Ton für das Leitmotiv des *dolorido amor* des ganzen Zyklus vor und verweist dabei weniger auf die petrarkistische als auf die hispanische Lyriktradition eines Ausiàs March (Arrando 1948). Der emblematische Duktus vermittelt zwischen Allegorie und Mythologie, die – mit wenigen Ausnahmen – das gemeinsame Thema der Frustration variieren. Mythologie beerbt so gleichsam auch die “cancionerile” Allegorie und konstituiert sich als Variante derselben. Die scheinbar zufällig in den Zyklus eingestreuten mythologischen Sonette erhalten, gerade auch auf Grund ihrer Isoliertheit, einen Charakter, den man als exemplarisch bezeichnen könnte; sie stellen offensichtlich “Stilübungen” dar, “Bildbeschreibungen” bestimmter Mythologeme, die gerade nicht als stützende *fabula* in einen breiteren Kontext eingelagert sind, sondern ostentativ als Bildgedichte mit Bezug auf die Ich-Problematik fungieren. Die Nähe zur zeitgenössischen Emblematik scheint evident.

Fungieren die heiteren Feennymphen in Sonett XI – wie in Vorwagnahme der dritten Ekloge – als Gegenbild einer unentfremdeten Natur, der sich das Ich nur durch Selbstauflösung im Weinen anverwandeln kann, so dienen die folgenden Beispiele als Veranschaulichungen der eigenen Qual. Die Utopie verweist *e contrario* auf die reale Entfremdung (Maravall 1986: 33). Der Anruf an die Nymphen und die Bitte an diese, aufzutauchen und das Ich anzuschauen, erscheinen wie ein Hilferuf, der die unüberbrückbare Kluft zwischen der mythologischen Welt und dem Ich, zwischen den glücklich schaffenden Flussgottheiten (“*agora estáis labrando embebecidas/ o tejiendo las telas delicadas*”) und dem unglücklich schaffenden Künstler deutlich macht, d.h. sie verkörpern ein Ideal, das dem der Dichter gerade nicht folgen kann. Folgerichtig fragt das Ich in Sonett XII am Beispiel des Ikarus und Phaeton nach dem Sinn und Nutzen solcher mythologischen Evokationen: “¿qué me ha de aprovechar ver la pintura/ d’aquel que con las alas derretidas,/ cayendo, fama y nombre al mar a dado?” Gleichzeitig fragt er danach, welchen Zweck der Vergleich der *locura* des Ikarus oder des Phaeton mit der eigenen *confusión*⁸ über-

⁸ Zur Tradition des Themas der *osadía amorosa* unter dem Einfluss von Luigi Tansillo vgl. González Miguel (1979: 88).

haupt haben kann. Mythologie ist hier nicht in einen diskursiven Gedankengang verwoben; sie erscheint vielmehr autonom und abgehoben als *pintura*, und das Bild des mythologischen Helden wird in Analogie zum eigenen verhassten Spiegelbild gesehen. Mit anderen Worten: Das mythologische Beispiel, das der Dichter wahrscheinlich dem Emblembuch des Alciatus entnommen hat, trägt, wie erstmals Ciocchi (1972: 117-126) gezeigt hat, parabolische, beispielhafte Züge. Daher wird im folgenden Sonett XIII der Daphne-Mythos zum autonomen Exempel, an dessen Ende nur die klagende *exclamatio* an das abwesende Ich erinnert. Dass die Ursache des Weinens durch das Begießen mit Tränen wächst, wie die zum Lorbeer gewordene Daphne durch die Tränen Apolls, weist die beiden letzten Verse als *conclusio* oder Devise eines rinascimentalen Bildgedichts aus. Und wird der Daphne-Mythos schon hier gleichsam "gegen den Strich" interpretiert – Ulrich Prill spricht von einer ironisch spielerischen Grundhaltung (Prill 1997: 75-90) –, so gilt dies auch für das Orpheus-Sonett XV, in dem das Ich sich als ein Orpheus sieht, der nicht die verlorene Geliebte, sondern sich selbst "por perdido" beweint und daher ein Recht auf umso größeres Mitleid zu haben meint. Mit Mary E. Barnard möchte man von einer "poetics of subversion"⁹ sprechen, denn nicht die schwache Orpheus-Figur, sondern die dichterische Kraft des Ich steht im Vordergrund, so dass die Mythologie wiederum eher "fragwürdig" erscheint. Anders als es die zitierte Stelle von Anne J. Cruz nahe legt, verweist der Orpheus-Mythos hier weniger auf eine poetologische Dimension des Orphischen als auf einen moralischen Kasus, an dessen Ende wiederum der vergleichende Bezug zum Ich steht. Im Übrigen hat die Autorin den so genannten expliziten, metaphorischen Gebrauch mythologischer Exempel – gestützt auf semiotische Ansätze – als Variante der metonymischen Figur der Verschiebung interpretiert, welche die Trennung zwischen der Welt des Ich und der mythologischen Welt veranschaulicht. Das heißt aber auch, dass letztere als das Andere des poetischen Diskurses erscheint.

Die Tendenz zur Autonomisierung des mythologischen Exempels erreicht in Sonett XXIX insofern ihren Höhepunkt, als die Ich-Instanz hier erstmals und einmalig entfällt und durch die klagende Stimme des Leander ersetzt wird. Das wohl von Bernardo Tassos *Favola di Lean-*

⁹ Der Aufsatz von Barnard (1987) bezieht sich freilich auf Ekloge III.

dro (1537) bzw. von dessen Adaptation durch Boscán angeregte Gedicht thematisiert gleichnishaft den Widerstand des Liebenden gegen alle Widerstände, die in dem *ímpetu furioso* des Meeres symbolisiert sind. Die Bildersprache ist von Anne J. Cruz mit derjenigen von Sonett IV verglichen worden, das von ihr als "implizite" Version des Mythos interpretiert wird (Cruz 1988: 85-90).¹⁰ Tatsächlich reiht sich diese Bildsprache aber auch in die den gesamten Zyklus durchziehende allegorische Topographik der "dura vida" (XX) ein, von der bereits die Rede gewesen ist. Spricht das Ich z.B. in Sonett XX davon, dass sich die "duros vientos" "para mi perdición" verschworen hätten, so blickt es wenig später schon gelassen auf das stürmische Meer zurück (XXXIV). Der zurückgelegte Weg erscheint als ein – alternativ mit allegorischen oder mit mythologischen Mitteln beschreibbarer – Weg der inneren Erfahrung, den jetzt freilich nicht mehr der mittelalterliche *homo viator*¹¹ zurücklegt, sondern der Märtyrer der Liebe, und wenn das Ich in Sonett XXXVIII sagt: "quiero subir a la alta cumbre", so geht es nicht mehr um die Erreichung eines letzten Ziels, sondern um die Erkenntnis der Hoffnungslosigkeit: "Ya todo mi ser se ha vuelto en dolor/ y así para siempre ha de turar", lautet das Fazit des letzten Sonetts XL, das so tatsächlich eine symbolische Endstellung einnimmt. Der Weg nach oben führt aber auch "a cada paso" an den "ejemplos tristes de los que han caído" (XXXVIII) vorüber; und zu diesen Exempeln gehören offensichtlich auch die mythologischen *pinturas*. Wie letztlich austauschbar die Mythologie vor dem Hintergrund konkreter Erfahrung ist und wie sehr sie dabei einem emblematischen Duktus untergeordnet wird, zeigt kurz vor dem Ende des Zyklus das Sonett XXXVII (Ciocchini 1972; 1966), das einen verlassenen, "en un desierto" heulenden Hund zeigt: "ahora suelta el llanto al cielo abierto,/ ora va rastreando por la vía;/ camina, vuelve, para, y todavía/ quedaba desmayado como muerto". Das episodische Bild dieses Gedichts, das ursprünglich der *primera época* zugeschrieben

¹⁰ Die Unterscheidung zwischen direktem (expliziten) und allusivem (impliziten) Gebrauch der Mythologie ist fundamental für die Autorin, die in der expliziten Mythologie die metonymische Figur der Verschiebung, im impliziten Gebrauch dagegen ein metaphorisches Verfahren geltend macht. In dem einen Fall wird die Trennung zwischen den beiden Welten betont, d.h. das mythologische Bild erscheint als das Andere, im zweiten Fall ist von einer Identifikation die Rede.

¹¹ Zu diesem Bildbereich des Pilgers vgl. Brown (1976).

und erst von Heiple¹² später datiert worden ist, erfüllt die nämliche exemplarische Funktion wie die mythologischen Verweise, ist aber in seinem emblemhaft-allegorischen Zuschnitt der Aura des Mythischen völlig entkleidet und zeigt nur, "hasta dó llega el mal de ausencia". Die Begegnung, die den modernen Leser an Baudelaire und dessen Aufwertung des alltäglich Grotesken erinnern könnte (Barnard 1984), endet auch mit einer identifikatorischen *conclusio*: "Díjele, lastimado: 'Ten paciencia,/ que yo alcanzo razón, y estoy ausente'" Die allegorische Vision integriert dergestalt Züge der mythologischen Verfahrensweise.

Die Ergebnisse unserer kursorischen *Enquête* legen nahe, die Funktionalisierung des Mythologischen bei Garcilaso weniger emphatisch nicht allein als Neubeginn, sondern diese Wendung zugleich in ihrem Bezug zur spanischen Tradition zu gewichten. So bleiben auch die frühen *Canciones* – mit Ausnahme der Donaulandschaft in III (Arce de Vázquez 1960: 91-100) – überwiegend der allegorisierenden Topographie verhaftet und verzichten völlig auf mythologische Bilder. Ungeachtet mythologischer Anspielungen (Tantalus, V. 21-40, Mars und Venus, V. 101-120) gilt dies zum Teil auch noch für die *Canción* IV, in der García de la Concha (1986: 105) die Wende zum Petrarkismus und zur mythologischen Schreibweise gesehen hat. Gerade hier wird noch einmal das Bild des "áspero camino" (V. 20) bemüht, erscheint das Ich als Opfer eines psychomachischen Kampfes (Str. 3) in einer "noche tenebrosa" (V. 62), "sin armas en el campo puesto,/ y el paso ya cerrado y la huida" (V. 111-112). Eine bezeichnende Ausnahme bildet natürlich die späte *Canción* V, "Ode ad florem Gnidi", die – wegen ihrer formalen Meisterschaft oft gerühmt – nach dem von Horaz beeinflussten Vorbild von Bernardo Tasso gearbeitet ist und als explizit mythologisches Gedicht auch eine singuläre *tour de force* Garcilasos repräsentiert (Lázaro Carreter 1986: 109-126; Dunn 1965: 288-309; Matzat 1999: 21-32). Ähnliches gilt *mutatis mutandis* für die erste Elegie, die z.T. fast wörtlich ein Vorbild von Fracastoro adaptiert und in ihrer Funktion als Trostgedicht "al duque de Alba en la muerte de don Bernaldino de Toledo" den üblichen mythologischen Apparat

¹² Heiple (1994: 207) konnte zeigen, dass der Dichter hier auf ein ähnliches Bildmotiv in den "Poemi aggiunti" des *Primo Libro* von Bernardo Tasso rekurriert und offensichtlich versucht, die neue mythologische Manier mit "the newly invented genre of emblems and devices" zu verknüpfen.

(Phaeton, Nymphen des alten Tormes, “los casos de Fortuna”, Venus und Adonis und Reminiszenzen an den Trojanischen Krieg) geschickt übernimmt und einarbeitet (Keniston 1922: 215; Fernández-Morera 1982: 118). Lapesa spricht von einem noch nicht ganz gelungenen “labor de taracena” aus unterschiedlichen Versatzstücken der mythologischen Tradition (Lapesa ²1968: 153). Die Weite der mythologischen Verweise – denn mehr ist es nicht – passt zu dem großen Bogen eines menschlichen Lebens, das am Schluss in der kosmischen Vision der Erde vom Himmel aus gipfelt. Aber auch in diesem Fall ist die mythologische Gestaltung gattungsspezifisch gesehen singulär und schließt an ältere Modelle an.

Der mithin eher enttäuschende Befund ändert sich erst in den Eklogen, dem Lieblingsgegenstand der neueren Forschung, in dem vor allem – nach Lapesa – jene vielgepriesene “debitosa contemplación de la belleza natural y una exquisita aprehensión de sensaciones” (Lapesa ²1968: 177) des reifen Dichters zu beobachten sind. Doch selbst hier, wo der mythologische Apparat gattungskonstitutiv und vor allem die neue farbig deskriptive Naturlyrik eines Sannazaro (Bocchetta 1976) und das Vorbild von Tansillos *Due Pellegrini* von 1548 Pate standen, bleibt ein Rest des Zweifels. Natürlich spielt in der ersten Ekloge das *dulce lamentar* der beiden Hirten Salicio und Nemoroso in einer mythologisch und utopisch überhöhten Pastorallandschaft und naturhaften Gegenwelt, auf die bereits die lateinische Etymologie der beiden, wohl auf den Autor bezogenen Namen anspielt, und bekanntlich kann man auch schon in dieser ersten Ekloge von einer programmatischen *translatio* des pastoralen Genius an die heimatlichen Ufer des Tajo (V. 9) und in die “sierra de Cuenca” (V. 192) sprechen. Der Name der geliebten Elisa bezeugt vor dem angedeuteten Hintergrund des Polyphem-Galatea-Mythos den Versuch der Akklimatisierung der fremden mythologischen Tradition, ein Vorgang, der freilich auch mit der Verdüsterung des pastoralen Genus¹³ Hand in Hand geht. Und doch sucht man in dieser Ekloge – abgesehen von zwei Anspielungen auf Orpheus in den Strophen 7 und 17 – vergeblich nach den vertrauten Requisiten des mythologischen Arsenal. Die Hirtenklage, die eingangs in der Widmung und Anrede an den Vizekönig von Neapel,

¹³ Fernández-Morera (1982: 53) spricht von “The dark view which Garcilaso had of the passion of love”.

“representando en tierra el fiero Marte” (V. 14), explizit als imaginäre Gegenwelt des verdienten “ocio” (V. 23) vorgestellt wird und schon hier den in der zweiten Ekloge thematisierten Gegensatz von Mars und Venus andeutet, verbleibt im Rahmen einer idyllischen Natur, die eigentlich keiner mythologischen Überhöhung zu bedürfen scheint. Letztlich transponiert der Dichter die Problematik der *Sonetos* aus der geschliffenen Logik humanistischer *agudeza* in den entspannten Stil des “débil canto” (V. 238) lyrischer Klage; er entdeckt dafür die Magie des Konkreten und die sentimental aufgeladene Topographie des *canzoniere* und dessen Zauber der Erinnerung, aber gerade der Modus der melodios verströmenden Klage erfordert offenbar keine konsequente Selbstvergewisserung der Protagonisten im Mythologischen.

Nun scheint sich dies in der zweiten Ekloge grundlegend zu ändern. Einsetzend mit einer Anspielung des Albanio auf die “memoria d’aquel día” (V. 5) und die Klage über das Verlorene wird hier ein breites Netz mythologischer Anspielungen geknüpft: Diana, Phaeton, die Najaden und Dryaden, Phoebus Apoll, Mars und Merkur warten z.T. mehrfach auf. Und wenn es sich auch in vielen Fällen um eine bloße Antonomasietechnik handelt, die ohne narrative Bedeutung einen Dekor evoziert, so ist an manchen Stellen doch eine genuin mythologisch-antikisierende Ambientierung deutlich, so etwa wenn Salicio von einer “doncella” spricht, die “en su verde niñez siendo ofrecida/ Por montes y por selvas a Dīana” (V. 173-174), wenn der im Sterben singende Schwan mit dem im Feuer umgekommenen Phaeton kontrastiert wird (V. 303-304), oder wenn die Nymphen, Najaden und Dryaden oder die Göttin Diana als Schutzpatronin angerufen werden: “A los hombres reserva tú, Diana,/ en esta siesta insana, tu ejercicio” (V. 740-741). Suzanne Guillou-Varga hat in dem grausamen Diana-Mythos “le motif unificateur de l’Eglogue tout entière” gesehen; das Todesmotiv des Wassers “projetée son ombre magique sur le reste de l’espace naturel” (Guillou-Varga 1986, I: 333). Als Dienerin Dianas entzieht sich Camila dem Verlangen Albanios, der wiederum auf Narziss und Orpheus verweist. Im Motiv der Quelle, in dem mehrere mythologische Traditionen zusammengeführt werden, gelingt dem Dichter ohne Zweifel erstmals eine mythologische Synthese (Guillou-Varga 1986, I: 337-349). Fernández-Morera spricht geradezu von einem bewussten “hybridism of Garcilaso’s work” (1982: 65), insofern der Dichter hier die italienischen Vorbilder übertreffen wollte.

Aber gerade in dieser tragisch modulierten Pastorale bleibt gegen Ende die Mythologie nicht auf die “alabanzas de la libre vida” (V. 1106) beschränkt, die “sátiros, faunos, ninfas, cuya vida/ sin enojo se pasa, moradores/ de la parte repuesta y escondida” (*Elegía I*, V. 169-171), ist Orpheus nicht nur der ferne Sänger einer kosmisch begriffenen Welt, sondern tritt auch in der Gestalt des italienischen Benediktiners Severo Varini, des wortmächtigen Lehrers von Don Fernando de Toledo, auf (V. 1077-1085), während letzterer selbst an beiden Welten – “ser otro Marte en guerra, en corte Febo” (V. 1190) – partizipiert. Der lange historische Einschub der “cosas/ estrañas y espantosas” (V. 1154-1155) richtet sich an die “ninfas” und die “verdes faunos/ sátiros y silvanos” (V. 1156-1157) und zerstört so die geschlossene mythologisch-pastorale Sphäre, um das Ungenügen auch des pastoralen Registers anzudeuten: “mi lengua en dulces modos y sotiles,/ que ni los pastoriles ni el avena/ ni la zampoña suena como quiero” (V. 1158-1160). Und tatsächlich degenerieren die mythologischen Bezeichnungen im Kontext der wirklichen Welt (Spanien, Frankreich, Deutschland) zu bloßen Decknamen. Reale Welt und utopische Gegenwelt sind mithin durch das Band der Mythologie verbunden, die dadurch erstmals Züge eines totalisierenden Diskurses annimmt. Nun gehören Anspielungen ob kritischer oder panegyrischer Art seit langem zu den Konstituenten des bukolischen Genres, doch während die Darstellung zweier Welten nach Iser (1993: 93) für den Schäferroman konstitutiv ist, gilt dies nicht für die Ekloge. Garcilaso geht freilich auch in diesem Fall über seine Vorbilder hinaus und strebt eine Totalisierung der wirklichen Welt und der Schäferidylle an, die die innere Gestimmtheit des pastoralen Genres zu zerreißen droht. Das mythologische Universum büßt so tendenziell seine Autonomie ein; Mythologie wird zur Antonomasie, zum bloß rhetorischen Verfahren. In seinen – übrigens merkwürdig knappen – Ausführungen zur ersten Ekloge Garcilasos hat Gumbrecht die neue “Komplexität der Wechselbeziehungen zwischen textinternen und textexternen Rollen” geltend gemacht und von der Markierung der Grenze gesprochen, “welche die höfische Spielwelt vom Alltag der Herrschaft trennte”; der Text selbst, schließt er daraus, müsse “Instruktionen zur doppelten Grenzsuspendierung enthalten” (Gumbrecht 1990: 721). Eine solche “Grenzsuspendierung”, die in der in sich weitgehend stimmigen ersten

Ekloge nur am Anfang anklingt, kann von der Mythologie hier nicht geleistet werden.

Diese Tatsache mag zur Originalität der zweiten Ekloge beitragen, "una obra radicalmente nueva que debiera colocarse entre las más originales de la literatura renacentista europea" (Zimic 1988: 78). Aber der originelle Charakter resultiert auch aus der offenbar gewordenen Krise des Bukolischen, die nicht zuletzt durch den offenen Schluss und die Unabgeschlossenheit der dramatisch inszenierten Handlung nahegelegt wird. Inés Azar zufolge überschreitet der Text durch die Gattungsmischung bewusst die engen Grenzen der Bukolik; der daraus resultierende "encuentro de mundos dispares" (Azar 1981: 2) begründet nach der These der Verfasserin den "carácter experimental" (Azar 1981: 4) des Werkes, der im Einklang mit dem experimentellen Aufbruch der Literarästhetik am Anfang des 16. Jahrhunderts stehe, während die Dialektik von Rückzugsphantasie und Geschichtlichkeit den "discurso multiforme" (Azar 1981: 127-131) und letztlich die Dramatizität dieser Ekloge begründe. Deren mythologisches Äquivalent ist die Versöhnung von Mars und Venus (Azar 1981: 46). Schon aus dieser Sicht wird also die mythologische Welt der Pastorale relativiert. Ältere moralisierende psychologische Deutungen treten dadurch, wie Zimic (1988: 60-62) zu Recht anmerkt, in den Hintergrund: Offensichtlich kann es nicht allein um eine Kritik der angeblich lächerlichen Sinnlichkeit des klagenden Hirten und "Narziss" Albanio gehen, dem jetzt Salicio und Nemoroso als kluge Weggefährten, Freunde und Ratgeber gegenübergestellt werden (Rivers 1973: 297-304). Die von Gumbrecht beobachtete Technik der Aufhebung der wechselseitigen Grenzmarkierung bedarf also der Mythologie und stellt zugleich auch die eben affichierte Autonomie des Mythologischen wieder in Frage. Vor dem Hintergrund einer mythologisch nur notdürftig verkleideten Historie schrumpft die mythologisch ausstaffierte Pastorale zum dichterischen Experiment mit einer Rhetorik des Verkleidens, die sich selbst zelebriert. Genau dies scheint nun auch die eigentliche Aussage der dritten und letzten Ekloge zu sein, die unter dem Deckmantel der gehäuften Mythologisierung zugleich deren Funktion neu bestimmt.

Nirgendwo sonst scheinen auf den ersten Blick Mythologie, pastoraler Rahmen und Natur so vollkommen miteinander verbunden wie in diesem langen strophischen Gedicht, das nach Zimic das "testamen-

to amoroso y literario de Garcilaso" (1988: 79) darstellt und in dessen Zentrum der Orpheus-Mythos die eingangs erwähnte These von Anne J. Cruz bestätigt. Nach Fernández-Morera geht die Selbstmythisierung des "Orpheus-like figure" (1982: 86) tatsächlich über bisherige Darstellungen hinaus und bindet die mythologische Schreibweise erstmals an eine existentielle Dimension des in die Handlung involvierten Dichter-Ichs an. Das dichterische Experiment der Akklimatisierung und Einbürgerung der fremdartigen humanistisch-antiken Mythologie scheint in der lauschig geschilderten, mittäglichen Flusslandschaft des Tajo mit den spielenden Nymphen glänzend gelungen, und gelungen ist auch die Überhöhung und Erotisierung der Naturerfahrung in dem "lascivo juego" (V. 93) der Nymphen. Doch schon diese inszenierte Wirklichkeit geht über die übliche poetische Steigerungsfunktion der mythologisierten Natur hinaus, wie sie etwa Henri Weber am Beispiel der französischen Liebeslyrik der Renaissance untersucht hat.¹⁴ Denn wenn die dritte Ekloge auch in der Folge zwei Hirtenfiguren, Tirreno und Alceno, vorstellt, die gegen Ende des Gedichts das Wort ergreifen werden, so integriert der Autor doch am Anfang die Widmung und die poetologischen Überlegungen, welche gängigerweise vorangestellt werden, in den Text der Ekloge selbst, die dadurch als persönliches Huldigungsgedicht an Doña Maria, die Gattin des Vizekönigs von Neapel, einsetzt und den eben genannten Zwiespalt zwischen Geschichte und Idylle, "espada" und "pluma" (V. 40), den "armas del sangriento Marte" (V. 37) und den Gaben des Phoebus Apoll und der sieben Musen (V. 29), erneut aufnimmt. Und diese Wiederaufnahme der individuellen Problematik erfolgt nicht zuletzt in dem Stil, der auch die nicht-mythologischen Sonette und Kanzonen bereits geprägt hatte und der eigentlich längst überwunden sein sollte: Das Ich, durch eine feindliche "ventura" (V. 5) "por otro camino" (V. 8) verirrt, durch "fortuna" und "trabajo" (V. 17-18) bedrückt, greift zu der "zampoña ruda" (V. 42) in der Hoffnung, auf diese Weise die Todesstarre der Zunge zu lösen und aus der Landschaft des Todes zu entkommen: Mit dem berühmten Vers: "mas con la lengua muerta y fría en la boca/ pienso mover la voz a ti debida" (V. 11-12).

¹⁴ Weber (1974: 42-88, bes. 60): "Le rôle de la mythologie est de souligner l'identité d'un même sentiment à travers les siècles et les individus différents, de le rendre plus insigne en l'attribuant à un dieu".

Eine zentrale Rolle spielt dabei offensichtlich das Wasser-Motiv. Guillou-Varga hat in der orphischen Anspielung “une descente dans les profondeurs de l’imaginaire garcilasien” (Guillou-Varga 1986, I: 351) gesehen und tatsächlich kann die in der Folge vorgestellte Szene, welche Flucht und Erlösung zugleich darstellt, als bildgewordene Einlösung des orphischen Programms interpretiert werden. Das offene, leuchtende, lebendige Wasser des “cristalino Tajo” (V. 65-66) – “el agua baña el prado con sonido,/ alegrando la hierba y el oído” (V. 63-64) – steht im Gegensatz zu den “aguas del olvido” (V. 16) des “Estigio lago” (V. 14); und wenn letztere Bezeichnung auch der mythologischen Tradition entnommen ist, so verrät das Bild der “Wasser des Vergessens” doch den allegorischen Ursprung – wie überhaupt die auffällige Bedeutung der Elementarsymbolik des Wassers der Allegorie vielleicht näher steht als der Mythologie (Mazzei 1942: 497-505; Lojo de Beuter 1985: 11-32). Dieses Bild gesellt sich zu dem Unterweltbild der “estrecha roca” (V. 13) der Seele und lässt die wiedergefundenen Wasser des Lebens als Ausdruck jener Befreiung des Ich erscheinen, die in den Sonetten nicht gelungen war. Mythologie ist mit diesem Befreiungsversuch untrennbar verbunden, doch erhält das Mythologische in dieser implizit metapoetischen Perspektive erneut einen Vorzeigecharakter, der der Renaissancelyrik eigentlich fremd ist. In der zweiten Ekloge wurde Albanio, der Narziss, der eben sein Spiegelbild in der Quelle erblickt hat, – “mi cuerpo mismo veo” (V. 923) –, eben dadurch zum eingebildeten Orpheus, der alle Zeichen des “ingenio” ohne “genio” (V. 948-949) trug. Jetzt kann Mary E. Barnard in dem bereits genannten Beitrag von einer subversiven Verwendung des Orpheus-Mythos sprechen (Barnard 1987). Und ist Orpheus nicht zugleich das ironisch verzerrte Abbild des Dichters, der sein Bild, d.h. das mythologische Bild, als Ausdruck eines Anderen evoziert? Das mythologische Genrebild der spielenden Tajo-Nymphen knüpft nicht nur an Sonett XI an und schließt so den Ring der eigenen poetischen *la trayectoria* des Dichters, es ist hier auch die demonstrative Darstellung eines poetischen Traumes, den der Dichter der verehrten Doña Maria anbietet, das heißt: Gabe und Geschenk, poetisches Bild mit exemplarischer poetologischer Funktion: “De cuatro ninfas que del Tajo amado/ salieron juntas, a cantar me ofrezco” (V. 53-54). Es ist im wörtlichen Sinn das “Bild” eines der Zeit und dem Vergessen entzogenen mittäglich-zeitlosen Zaubers, in dem die Gestalt der

Wassernymphe, “Peinando sus cabellos d’oro fino” (V. 69), überdies die antike Mythologie an die mittelalterliche Tradition der Wald- und Quellennymphen anschließt.

Präsentiert uns der Dichter bzw. das sprechende Dichter-Ich also einen mythologischen Traum, so wird die genannte Bildhaftigkeit des Ganzen im weiteren Verlauf noch potenziert. Mit dem “rico hilo” (V. 112), den die Nymphen vom “felice Tajo” (V. 106) beziehen, gestalten die Nymphen in einem “delicado estilo” (V. 111) jeweils eine berühmte mythologische Erzählung, die natürlich einen Vergleich mit der im Entstehen begriffenen frühbarocken Malerei nahe legt¹⁵ und zugleich als *imitatio* von Ovid und Sannazarro verstanden werden will. Ähnlich wie in den entsprechenden Sonetten gewinnen die gewählten Beispiele an dem gemeinsamen Thema des Verlusts und der Vergeblichkeit ihre Kohärenz (Fernández-Morera 1982: 91). Garcilaso schließt hier unmittelbar an das eingangs genannte Bild der webenden und gestaltenden Nymphen im elften Sonett an, erweitert die dortige Anspielung aber zur ausführlichen Ekphrasis (Paterson 1977: 73-92). Wir erinnern uns, dass schon dort nicht von Ikarus selbst, sondern von “la pintura/ d’aquel que con las alas derretidas,/ cayendo, fama y nombre al mar ha dado” die Rede war, dass also schon in den Sonetten gleichsam mythologische Bilder und Szenen vorgeführt wurden, die mit dem Bild der auftauchenden Nymphen als *renaissance* der von den Wassern des Vergessens überfluteten antiken Tradition verstanden werden kann.¹⁶ Die Ekloge nimmt diese Thematik wieder auf und erscheint in poetologischer Hinsicht als End- und Höhepunkt einer dichterischen Reflexion, insofern, wie Rivers betont hat, die dritte Ekloge über die erste Ekloge hinaus “the complex problem of artistic imitation or representation” als “poetic theme” (Rivers 1962: 143) geltend macht. Mythologie als *mise en abyme* mythologischer Schreibweise. Der Orpheus-Mythos wird im Übrigen jetzt in seiner orthodoxen Form aufgerufen: Beschrieben werden die drei zentralen

¹⁵ Mit Spitzer (1952: 243-248) hat Rivers (1962: 130-144, hier 140) die explizit malerische Terminologie der Verse 267-268 hervorgehoben: “las quales con colores matizadas,/ claras las luzes, de las sombras vanas ...”.

¹⁶ So Guillou-Varga (1986, I: 385): “Il est indéniable que chez Garcilaso la rêverie fondamentale qu’est la rêverie aquatique quand celle-ci a trait aux morts pourrait mourir elle aussi comme un univers submergé si n’intervenait pas cette ‘renaissance’ du verbe poétique, notamment par la ‘renaissance des mythes’ [...]”.

Szenen der von einer Schlange gebissenen Eurydike, des Abstiegs des "osado marido" in den "triste reino de la escura gente" (V. 138-139) und der Klage des Orpheus, der die geliebte Gattin durch eigene Schuld ein zweites Mal verloren hat. Die nächste *tela* zeigt – wohl wieder in drei Stufen – die Geschichte von Apoll und Daphne, und ein weiteres Bild vermittelt das tragische Ende des von einem Eber zerrissenen Adonis und dessen Vorgeschichte mit Venus. An der programmatischen poetologischen Ausdeutbarkeit der drei auf die Sonette explizierenden Bilderfolgen kann kein Zweifel bestehen. So verkörpert die Orpheus-Geschichte Anne J. Cruz zufolge "la creación poética", die Daphne- und Apoll-Geschichte "el deseo de alcanzar lo inalcanzable" und der Adonis-Mythos "la conciencia poética en aceptar esta imposibilidad" (Cruz 1988: 113). Für Susanne Guillou-Varga bildet die Begegnung von Daphne und Apoll, von Wasser und Feuer, in der Mitte des Triptychons den Schlüssel für das ästhetische Projekt des Dichters (Guillou-Varga 1986, I: 400-410). Freilich wird man nicht von einer Transformation der Mythen ineinander, wie sie Anne J. Cruz für Petrarca geltend macht (Cruz 1988: 118), sprechen können, sondern nur von einer aufeinander verweisenden Bilderfolge, mit der die Flussnymphen sich zu Gehilfinnen des Dichter-Ichs machen, indem sie gleichsam auf Schautafeln zentrale, frühere Bildmotive des Dichterischen vergegenwärtigen. Es geht daher nicht nur – mit Anne J. Cruz – um "una poesía autoreflexiva" (Cruz 1988: 108), sondern auch um den im doppelten Wortsinn autoreflexiven Sinn der Bilder: Die Mythologie selbst illustriert als Inbegriff der "creación poética" die eigene Fremdheit und Unerreichbarkeit, "lo inalcanzable", und bestätigt die eingangs erwähnte These Matzats, wonach wir es mit einer inszenierten "Entfremdung" im Umgang mit dem Anderen zu tun haben. Und die passive Rolle des schauenden Dichter-Ichs unterstreicht diese Uneinholbarkeit sowie die genannte "conciencia poética en aceptar esta imposibilidad" (Cruz 1988: 113).

Damit ist das eigentliche Problem angesprochen. Wie kommt es denn, dass diese in der Garcilaso-Kritik vielbeachteten Strophen kaum Anlass zur Verwunderung über die Merkwürdigkeit des angewandten Verfahrens gegeben haben? Mit Blick auf die vorherige Tradition der mythologischen Visualisierung bei Ovid und in der Unterwasservision des Eurydike-Teppichs in Sannazaros *Arcadia* spricht z.B. Mary E.

Barnard¹⁷ von einer Technik des ironischen Verweises auf eine sowohl literarische Tradition wie zeitgenössische Mode; immerhin deutet die These eines “distancing device” (Barnard 1984: 263) – die weitergehende These einer grotesken Stilisierung dürfte überzogen sein – die Eigenart des Verfahrens an, welches – daran hat schon Angel O. Nessi erinnert – keine prämonitorische Funktion mehr hat, sondern scheinbar willkürlich als “una transposición mitológica de un hecho conocido” (Nessi 1948: 521) verstanden werden muss, ganz abgesehen davon, dass wir es nicht mehr, wie bei Sannazaro, mit einer Traumvision zu tun haben. Was ist das also für eine mythologische Tradition, die – gleichsam in ostentativer Vorführung des *ut pictura poesis*-Gedankens der Renaissance – nicht nur malerisch veranschaulicht werden will, sondern darüber hinaus auch in den mythologischen Rahmen selbst zurückverlagert wird, so dass nicht der Dichter, sondern die Nymphen die Aufgabe des Künstlers übernehmen? Umgekehrt aber kann nur der Dichter als Zuschauer und Interpret sprechen, während die Nymphen sich mit dem stummen Vorzeigen von Bildern begnügen und so an die Ovidische Philomena erinnern, die, ihrer Zunge beraubt, ihre leidvolle Geschichte in Leinwand webte. Sollte man nicht in dem Sinne von einer dritten Ebene der Autoreflexivität sprechen, dass der Mythos sich selbst präsentiert, nicht ohne gleichzeitig seine Unfähigkeit zu sprechen und seine Abhängigkeit von der sprechenden Instanz des Dichter-Werkzeugs zu dokumentieren? Pastorales *Setting*, mythologisches Personal und dessen künstlerische Selbstbestätigung würden so in gleich mehrfacher Weise zur Distanzierung einladen, insofern diese mythologische Welt sich gleichsam selbst darstellt und zum demonstrativen Objekt der Anschauung macht. Es scheint, dass der Dichter die mythologische Welt und die mythologischen Bilder nur aufruft, um deren fundamentale Alterität sichtbar zu machen. Im Hinblick auf den bald darauf einsetzenden Zwiegesang der beiden Hirten wird die Mythologie überdies zum Vorspann und Hintergrund einer bukolischen Szene, in der die heiligen Bäume – “el álamo de Alcides”, “el laurel del rojo Apolo” und die Myrte der Venus (Str. 45) – nurmehr an etwas Vergangenes erinnern, bevor die Nymphen selbst beim Nahen der Hirten verschwinden: “juntas

¹⁷ Barnard (1984: 262). Gemeint sind *Metamorphoses VI*, 53-69, und *Arcadia*, Prosa 12. Sannazaro (1961: 113-114).

s'arrojan por el agua a nado,/ y de la blanca espuma que movieron/ las cristalinas ondas se cubrieron" (V. 374-376). Die Repräsentantinnen der Mythologie entziehen sich dem Geschehen gerade in dem Augenblick, da ihr Erscheinen im Zeichen der wiederbegründeten Pastorale angezeigt wäre. Beinahe im Gegensatz zu den Thesen von Elias Rivers (1962) und Anne J. Cruz (1988) zeigt das Ende des Gedichts nicht "una relación recíproca entre el mundo natural y el mítico" (Cruz 1988: 108); es zeigt vielmehr den Abstand zwischen dem auto-poetischen Spiel der Nymphen und der naturhaft pastoralen Welt, die keine Verbindung zur Welt der Nymphen hat. Die in der zweiten Ekloge aufgerissene Kluft zwischen Mythos und Geschichte wird hier womöglich noch radikalisiert, indem auch die pastorale Gattung selbst aus dem eigentlichen mythologischen Geschehen ausgeschlossen bleibt, dessen Evokation nur dem Dichter selbst zusteht.

Von daher wird auch einsichtig, warum "la blanca Nise", die vierte, noch nicht genannte Künstlerin, darauf verzichtet "de los pasados casos la memoria" (V. 193) abzubilden, und statt sich der "antigua historia" (V. 196) zu widmen, sich der wirklichen geschichtlichen Welt zuwendet, welche metonymisch mit dem "claro Tajo", "la más felice tierra de la España" (V. 197 und 200), verknüpft ist. Die Beweinung der Nymphe Elisa durch die "silvestres diosas" (V. 218) zeigt in der Tat die Fähigkeit des Dichters, den Tod der geliebten Doña Isabel Freire durch einen eigenen Mythos auf einer "tela artificiosa" (V. 249) festzuhalten und damit einen "nuevo mito castellano" (Cruz 1988: 107) zu schaffen. Die bisherigen mythologischen Bilder bereiten diesen Höhepunkt dichterischer Bewusstwerdung zwar vor, sie werden aber zugleich von diesem letzten entscheidenden Akt getrennt, für dessen Realisierung sie lediglich die poetologischen Vorbilder und Anweisungen liefern. Die Entwicklung eines eigenen, neuen und nationalen Mythos setzt mithin die Distanzierung von der Tradition voraus, in deren Zeichen die Wende in den *Sonetos* erfolgt war; und nicht zufällig wird der nämliche Bildvorrat zusammen mit dem Nymphen-szenario dabei abgerufen. Der "lamentable cuento" (V. 257) Elisas soll über den pastoralen Rahmen hinaus – "no sólo entre las selvas se contase" (V. 258) – über die Meere getragen werden; als Teil der geschichtlichen Welt hat er mit der Welt der beiden Hirten nichts mehr zu tun.

In der dritten Ekloge thematisiert Garcilaso ein Lehrstück der Rettung durch die Mythologie und der gleichzeitigen Überwindung dieser Tradition, deren eigentliche Lektion bildhafter Gestaltung der Dichter jetzt gelernt hat – von der Nymphe der pastoralen Tradition, die als Nymphe des Tajo Natur, Mythos und nationale Geschichte in sich vereint, aber als Lehrmeisterin im entscheidenden Augenblick abtaucht, um dem neuen Mythos nicht im Wege zu stehen. Debütierte die Mythologie bei Garcilaso im Zeichen des Exemplarischen, so schließt sich hier der Kreis: Exemplarisch haben die Tajo-Nymphen mit dem *rico hilo* die neuen Möglichkeiten eines bildhaft exemplarischen Sprechens vorgeführt, aber zugleich die Alterität des Mythologischen zum Bild werden lassen. Die “Praxis des kommunizierenden Umgangs mit dem Anderen” (Matzat 1999: 28), die experimentelle “Entfremdung” hat zugleich die Künstlichkeit dieses Fremdelements bewusst gemacht. Die im Bildteppich exemplarisch zur Anschauung gebrachten Szenen erhalten Verweischarakter und machen – über die vorgestellten Inhalte hinaus – die Technik als solche zum Thema. Letzteres erinnert freilich an allegorische Verfahren und bindet so noch die avancierteste Thematisierung dieses Kernproblems der Renaissancepoetik an eine ältere Tradition.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Garcilaso de la Vega (⁶1990): *Poesías castellanas completas* (hrsg. von Elias L. Rivers). Madrid: Castalia.

— (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.

Sannazaro, Jacopo (1961): *Opere volgari* (hrsg. von Alfredo Mauro). Bari: Laterza.

Sekundärliteratur

Alonso, Álvaro (Hrsg.) (1986): *Poesía de cancionero*. Madrid: Cátedra.

Alonso, Dámaso (1957): *Poesía española*. Madrid: Gredos.

Arce de Vázquez, Margot (1960): “Cerca el Danubio una isla ...”. In: *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Bd. I. Madrid: Gredos, S. 91-100.

Arrando, Maria del Pilar (1948): *Ausiàs March y Garcilaso de la Vega: poetas del dolorido amar*. Mexiko.

- Azar, Inés (1981): *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin (Purdue University Monographs in Romance Languages).
- Barnard, Mary E. (1984): "The Grotesque and the Courtly in Garcilaso's Apollo and Daphne". In: *Romanic Review*, 72 (New York): S. 253-273.
- (1987): "Garcilaso's Poetics of Subversion and the Orpheus Tapestry". In: *PMLA*, 102 (New York): S. 316-325.
- Blecuá, José Manuel (1986): "Cultismos y el léxico de Garcilaso la Vega". In: García de la Concha, Víctor (Hrsg.): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 127-163.
- Bocchetta, Vittore (1976): *Sannazaro en Garcilaso*. Madrid: Gredos.
- Brown, Gary J. (1976): "The peregrino amoroso: Four moments of poetic configuration in the Spanish love sonnet". In: *Neophilologus*, 60 (Groningen): S. 76-88.
- Cammarata, Joan (1983): *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*. Madrid. Porrúa. Turanzas.
- Ciocchini, Héctor (1966): "Una hipótesis de simbología figurada en dos obras de Garcilaso". In: *Revista de Filología Española*, 49 (Madrid): S. 329-334.
- (1972): "Garcilaso, poeta europeo". In: *Cuadernos del Sur*, 11 (Universidad Nacional del Sur, Argentina): S. 117-126.
- Cruz, Anne J. (1988): *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin (Purdue University Monographs in Romance Languages, 26).
- Dunn, Peter N. (1965): "Garcilaso's Ode a la Flor de Gnido: A commentary on some Renaissance themes and ideas". In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 81 (Tübingen): S. 288-309.
- Fernández-Morera, Darío (1982): *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*. London. Tamesis Books.
- Frattoni, Oreste (1948): "Influssi prepetrarcheschi nei sonetti di Garcilaso". In: *Italica*, 25 (Columbus, Ohio): S. 300-305.
- Gallego Morell, Antonio (1970): *Estudios sobre la poesía española del primer siglo de oro*. Madrid: Ínsula.
- García de la Concha, Víctor (1986): "La oficina poética de Garcilaso". In: García de la Concha, Víctor (Hrsg.): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 83-108.
- Gargano, Antonio (1988): *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*. Neapel: Liguori Editore.
- Gerli, Michael (Hrsg.) (1994): *Poesía cancioneril castellana*. Madrid: Akal.
- Ghertman, Sharon (1975): *Petrarch and Garcilaso: A Linguistic Approach to Style*. London: Tamesis Books.
- González Miguel, J.-Graciliano (1979): *Presencia napoleónica en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Guillou-Varga, Suzanne (1986): *Mythes, mythographies et poésie lyrique au siècle d'or espagnol*. 2 Bde. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses.
- Green, Otis H. (1970): *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1990): *Eine Geschichte der spanischen Literatur*. Bd. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Heiple, Daniel L. (1994): *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. University Park/Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Iser, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Keniston, Hayward (1922): *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*. New York: Hispanic Society of America.
- Lapesa, Rafael (²1968 [1948]): *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente.
- (1972): “El cultivismo semántico en la poesía de Garcilaso”. In: *Revista de Estudios hispánicos*, 2 (Rio Piedras/Puerto Rico): S. 33-45.
- Lázaro Carreter, Fernando (1986): “La ‘Ode ad Florem Gni-di’ de Garcilaso de la Vega”. In: García de la Concha, Víctor (Hrsg.): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 109-126.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1959): “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”. In: *Revista de Filología Hispánica*, 1 (Buenos Aires): S. 20-63.
- (1975): *La tradición clásica en España*. Madrid: Ariel.
- Lojo de Beuter, María Rosa (1985): “La función de las aguas en las églogas de Garcilaso de la Vega”. In: *Letras*, 13 (Buenos Aires): S. 11-32.
- Mager, Brigitte (2003): *Imitatio im Wandel. Experiment und Innovation im Werk von Garcilaso de la Vega*. Tübingen: Gunter Narr.
- Maravall, José A. (1986): “Garcilaso entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista”. In: García de la Concha, Víctor (Hrsg.): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 7-47.
- Martelli, Mario (1988): “Il mito d’Orfeo nell’età laurenziana”. In: *Rivista di Studi Quattrocenteschi*, 8 (Rom): S. 7-40.
- Matzat, Wolfgang (1999): “Zum Umgang mit dem Anderen in der spanischen Renaissance: Kommunikation und Gewalt in Garcilaso de la Vegas *Ode ad florem Gni-di*”. In: Bremer, Thomas/Heymann, Jochen (Hrsg.): *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*. Tübingen: Stauffenburg, S. 21-32.
- Mazzei, Angel (1942): “El agua en la poesía de Boscán y Garcilaso”. In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 10 (Buenos Aires): S. 497-505.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1908): *Antología de poetas líricos castellanos*. Bd. IX: *Boscán*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nessi, Angel O. (1948): “La plástica del mito en Garcilaso”. In: *Humanidades*, 31 (La Plata): S. 515-526.

- Paterson, Alan K. G. (1977): "Écphrasis in Garcilaso's Égloga tercera". In: *Modern Language Review*, 72 (Edinburgh): S. 73-92.
- Prieto, Antonio (1984): "El cancionero petrarquista de Garcilaso". In: *Dicenda*, 3 (Madrid): S. 97-115.
- (1986): "La poesía de Garcilaso como cancionero". In: *Homenaje a Manuel Alvar*. Bd. III. Madrid: Gredos, S. 375-385.
- Prill, Ulrich (1997): "'Wolle die Wandlung!' Variationen über den Daphne-Mythos bei Garcilaso und Quevedo". In: Bosse, Monika/Stoll, André (Hrsg.): *Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 75-90.
- Rivers, Elias L. (1962): "The Pastoral Paradox of Natural Art". In: *Modern Language Notes*, 77 (Baltimore): S. 130-144.
- (1973): "Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue". In: *Hispanic Review*, 41 (Philadelphia): S. 297-304.
- Rivers, Elias L. (Hrsg.) (1974): *La Poesía de Garcilaso: ensayos críticos*. Barcelona: Ariel.
- Schneider, Luis Mario (1960): "Apuntes sobre la mitología greco-romana en Castillejo y Garcilaso". In: *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, 2 (Montevideo): S. 295-312.
- Selig, Karl-Ludwig: (1972): "Garcilaso and the Visual Arts. Remarks on Some Aspects of Visualization". In: Leube, Eberhard/Schrader, Ludwig (Hrsg.): *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*. Berlin: E. Schmidt Verlag, S. 302-309.
- Spitzer, Leo (1952): "Garcilaso, Third Eclogue, lines 265-271". In: *Hispanic Review*, 20 (Philadelphia): S. 243-248.
- Weber, Henri (1974): "La poésie amoureuse de la Pléiade". In: Keller, Luzius (Hrsg.): *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus*. Stuttgart: Metzler.
- Wolfzettel, Friedrich (2002): "Salir do no hay salida: Zur Wege- und Raumsymbolik in den Sonetos von Garcilaso de la Vega". In: Amend-Söchting, Anne/Dickhaut, Kirsten/Hülk, Walburga/Knabel, Klaudia/Vickermann, Gabriele (Hrsg.): *Das Schöne im Wirklichen – Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger*. Heidelberg: Winter, S. 499-514.
- Zimic, Stanislav (1988): *Las Églogas de Garcilaso de la Vega. Ensayos de interpretación*. Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo.